中国古典诗歌平仄律的本质与功能

李飞跃
(中国艺术研究院 中国文化研究所,北京 100029)

摘　要: 关于平仄的本质,前人有轻重、长短、高低、升降、清浊、舒促等说法,主要是对字声或读音某一特征的归纳与界定,具有一定的历史性、相对性与随机性,不能完全用以概括或诠释平仄律。平仄律是同一定历史时期的语言形态、吟唱方式、韵书规范和审美观念相适应的抑扬律,它不只取决于字调音值,还受词义句法、语气情态、节奏旋律和声韵歌法等因素影响。诗歌吟唱中并不普遍遵循平仄律,它不具有音律或声律功能,实质上是一种以字声为基础的超音节节律,是建立在科举试诗、唱和模拟及韵书律谱基础上的文本规范,在诗体建构与历史定位方面亦存在诸多需要榷疑乃至反思的问题。

关键词: 平仄律;本质特征;诗体功能
中图分类号: I 207.21　　**文献标识码:** A　　**文章编号:** 1000-5919(2016)03-0064-11

平仄律是诗词曲格律的核心要素,也是中国古典诗歌的重要特征之一。关于平仄律的本质与功能研究,以往主要是根据诗歌文本进行技术分析,较少将其置于语言嬗变与吟唱活动中进行动态考察,因而夸大了其普适性与绝对性一面,忽略了历史性与相对性的一面。根据字声及读音特点,人们通常将平仄的本质特征归纳概括为轻重、长短、高低、升降、清浊、舒促、曲直等。因是基于字声或读音某一特征的归纳与总结,故有不同甚至截然相反的概括与界定。① 以“轻重说”为例,或谓平轻仄重,如顾炎武认为平仄区分在于平声轻迟,上去入之声重疾②;或谓平重仄轻,如刘尧民说“平声的性质属于‘重音’,仄声的性质属于‘轻音’”③;或谓每声皆有轻重之别,如维宝说“四声各有轻重”④。此外,轻重既可能指声调,也可能指声纽、音韵。诗歌中字声并无绝对的轻重之分,如韵字就有轻重、轻中重、重中轻之别。其他各种界说,也都有类似问题。如果说长短、高低、轻重分别是从音长、音高、音强等角度界定平仄,清浊从音色角度来界定平仄,一般是基于声调差异的话,那么,升降、曲直、舒促等则是偏重语调的差异,体现了字声在语句中的对比与变化。鉴于此,笔者以语言、音乐及古典诗歌为视域,在吟唱活动、节律模式、诗体建构、历史实践等层面对学术史上这一凝固的命题进行重新考释与辨正,以期对平仄律的本质与功能有更为全面深入的认识。

一、平仄律在诗歌吟唱中的不确定性

声调差异是形成平仄乃至诗歌节奏的基础,而声调包括字调和语调,字调具有相对独立性,但又受语调的影响。如吟诵中的音声或长而轻,或短而重,或高而促,或低而舒,平仄字声或读音的区别并不明显。平仄与四声的呈现是基于一字一音、字正腔圆的理想状态,而汉字一般是由多音素构成,吐字发音包括字头—字腹—字尾等逐渐展现的过程,有的字音可以完整呈现起伏变化,有的

收稿日期: 2015-12-20
作者简介: 李飞跃,男,河南通许人,中国艺术研究院中国文化研究所副研究员。

① 平仄律的诸种界说及其问题,另有《中国古典诗歌平仄律本质界说平议》一文论述。关于平仄律的历史性与相对性问题,可参见《中国古典诗歌平仄律的形成与嬗变》(《中国社会科学》2015年第3期)一文。
② 顾炎武:《音学五书》上册《音论》,上海:上海古籍出版社2012年版,第60页。
③ 刘尧民:《词与音乐》,昆明:云南人民出版社1982年版,第106页。
④ 卢盛江:《文镜秘府论汇校汇考》天卷,北京:中华书局2006年版,第210页。

只能突出部分音节,也有的只是一带而过。在诗歌吟唱中,只有部分字词能充分展现其声调变化,多数并无条件和机会展现其全部音声形态与特征。

单个文字的声调区分较易,但在句篇中就会受词句的影响而变化。赵元任描述四声音变形态说:"阴声高而平。阳声从中音起,很快地扬起来,尾部高音和阴声一样。上声从低音起,微微再下降些,在最低音停留些时间,到末了高起来片刻就完。去声从高音起,一顺尽往下降。入声和四声音高一样,就是时间只有它一半或三分之一那么长。"①受语境和情感影响,语速有快有慢,语气有轻有重,字声会出现变读或转读,不以文本中的声调组合规律来呈现。如"绿树村边合,青山郭外斜"的格律是"仄仄平平仄,平平仄仄平",读时"合""斜"应是一顿,而"树""山"平仄不同,但都要加重语气。在词组或语句中,语调的高低、强弱、长短取决于词句意义和关系,可自行组成声音上的轻重、长短、高低、强弱等节奏。同一首诗吟诵起来,都是平声字,也有长短清浊之别;都是仄声,也有轻重高低之分。

吟诵中,同为仄类的上声与去声的组合也存在语调的升降对比,如上声是相对的升调,去声是相对的降调。声调及其平仄调类本身没有构造节奏的条件与功能,任何平仄序列都无所谓明显的强弱、长短之分。词义、语气、情感不同,发音位置和声音状态不同,语法结构与声字组合不同,读音也不尽相同。一般情况下,同声连读会显得拗口,把多个上声字连在一起,声腔会显得比较空泛;把多个去声字堆在一起,声腔会显得比较短促。同时,声调相同的字也可通过变读取得和谐美听的效果。如李绅《悯农》诗"谁知盘中餐"本为五连平,"谁""盘"在诗句中变读为上声就不显单调。如果没有变读,像李杜诗中"长歌吟松风""功名图麒麟""江湖多风波"等五连平诗句,听起来就单调得多。

根据内容与情感表达需要,诗歌吟诵讲究声音轻重的力度对比,对语法重音、逻辑重音、修辞重音有不同程度的强调,对情感重音的强调尤为明显,甚至可不再完全遵循平仄律。同一诗句中,"强调重音,就得提高声调,被强调的仄声字,就会比平声字高些,不被强调的平声字,就会比仄声字低些"②。即使同类声调,有时读音高低、升降也不同。如果上声之外的三音节连读,次音节首尾的音高由首音节调尾与末音节调头高低来决定,而三个上声相连则需连读变调。③ 不同声调的字在组成歌唱语句时,既要讲究声调的抑扬顿挫,又要兼顾呼吸停顿等自然节奏,还要因演唱需要而改变原有声调。以可验证的戏曲唱腔为例,当阴平和阳平字相连时,曲调会呈现阴高阳低现象。同样,阴上相连,阴高上低;阴去相连,阴高去低;阳上相连,阳高上低;阳去相连,阳低去高;上去相连,上低去高。同声相连,既有前高后低、同音重复现象,也有前低后高的情况。反之,如果两个连在一起的阳平字都低唱,会显得单调乏力,需用阴出阳收之法,使两个阳平字中的一个先唱成阴平,再转成阳平。④

歌唱是通过艺术地咬字发音来体现声情变化,以塑造丰富生动的音乐形象。同一字在歌曲中所处位置不同,头、腹、尾的展现过程不同,其音声效果也不一样。歌唱时一般是快吐字头、延长韵腹、字尾收音,不能在声母上停留过久,否则会增加喉头负担,缺乏共鸣,声音传不远。适当延长韵母音会给人以声音润泽优美之感,字尾收音则有助于咬字,将所唱内容清晰传达出来。对此,沈宠绥描述说:"凡字音始出,各有几微之端,似有如无,俄呈忽隐,于萧字则似西香,于江字则似几音,于尤字则似奚音;此一点锋芒,乃字头也。繇字头轻轻吐出,渐转字腹,徐归字尾,其间从微达著,鹤膝蜂腰,颠落摆宕,真如明珠走盘,晶莹圆转,绝无颓浊偏歪之疵矣。"⑤汉字每一音节都能

① 赵元任:《国音新诗韵》附平水韵,上海:商务印书馆 1923 年版,第 32 页。
② 秦德祥:《吟诵音调与平仄声调》,《交响》2004 年第 3 期。
③ 参见吴宗济:《普通话三字组变调规律》,《中国语言学报》1985 年第 2 期。
④ 孙从音:《戏曲唱腔和语言的关系》,《语言与音乐》,北京:人民音乐出版社 1983 年版,第 99—109 页。
⑤ 沈宠绥:《度曲须知》,《中国古典戏曲论著集成》(五),北京:中国戏剧出版社 1959 年版,第 222 页。

传达相当完整的意义,因而在词曲中都有一个字构成的歌句,运用拖腔或分别突出头、尾、腹等不同部分以曲折地传达情意。如果平声字只唱字头或字尾就可能表现为仄声,歌者就要善于根据曲调、词意、情态和语气等来决定字之头、腹、尾的轻重、长短或高低变化。

调式、旋律与唱法是影响歌唱的主要因素。其中,乐曲旋律的变化使歌唱中的字音呈现出长短、高低、轻重、曲直、开合、粗细、明暗等不同形态。字的位置不同,曼声与促节不同,发音也不同。当字声与音乐旋律发生冲突时,需对字声作变通处理。阴平可以唱念得比阳平高,也可以比阳平低,只要高低、曲直或音高模式不变,甚至可将四声的调子变化成十几种不同的唱法,以在高低快慢的旋律中显得悦耳动听。由于语言情感的起伏和字音语调的抑扬顿挫,古典诗词曲一般采用"字正腔圆""字领腔行""腔随字转"等歌唱方法。① 此时,字声需由调式、旋律和唱法而定,如歌者经常采用"头短尾长""头重尾轻""字前腔后""紧字慢腔"等技巧,并不完全按照字声的平仄规律行进。

一些用于吟诵或歌唱的诗歌,对音步或节奏要求严格,对平仄、四声反而没有明确要求。音步、句逗是影响诗歌吟诵的主要因素,而旋律是影响诗歌演唱的主要因素,旋律的进行与四声、平仄无必然联系。如"南曲之平上去通押,皆无碍于宫商","至曲复四声统押,足见协律在宫商,而不在平仄"②。有些民族的诗歌不分四声平仄,也不影响歌唱,如满语虽不分四声平仄,也不讲究字正腔圆,但可通过元音谐律与重音发声律相互制约,使重音节位移而引起词内音变,造成和谐优美的歌唱效果。

不同文体中,四声的唱腔亦不同。尤其曲体中变声现象较为常见,同一字的断声,即一口咬定某字某声,"先断而后做腔",随着吟唱展开,其音声又会发生变异。《六也曲谱》论及四声唱法时说:"上声唱法,其开口时略似平声,唯出口后必须挑起。平声上声之区别,即在此点。去声唱法以转送为主,且出音时略高一字,名之为豁,苟非去声,必不可妄用此豁音。入声则适用于南曲,不适用于北曲,盖北曲本无入声之故也,且入声之唱法其出口时先断而后做腔,所谓断者,一若斩钉截铁,不可有丝毫牵连者也。惟阴入声之断稍轻而已。"③随着唱腔展开与旋律上行下行,字音随之变化,不能以平仄来匡定其全部音声。依字行腔,腔领字行,字腔是相互影响协调关系,字声决定腔调,而腔调又限定和重塑了字声。

近古以来,词曲谱不断打破原有的四声甚至平仄分类,产生了三声通叶甚至平仄通押之说。如《钦定曲谱》载《九宫谱定论说》云:"合拈发调,全在平仄,每句固有不关拈调之字,平仄可通,然必能自歌方得任意消息,上去入皆统于仄。而亦有不可移易之处,盖四声之中去声最高、最长,上声稍高而短,入声则最短最低,其偶然派作三声,借叶北音不得已也,两去皆可入谱,而平仄异,则从其顺当者,毋以文词为取舍致伤于调。"④表面强调定字定声,实际操作起来又是通融的情况居多。中古声调分平上去入四声,《广韵》等韵书将平声为上平、下平,周德清又将平声韵分阴阳,"以清者为阴,浊者为阳,故于北曲中,凡揭起字皆曰阳,抑下字皆曰阴"⑤。在守律与变通的争论中,产生了部分守平仄之说,尤其在曲体中。王季烈说:"作曲之四声,有时甚宽,有时甚严,宽处平仄可以通用,严处上去不可更易。宽者可以不论,严者如北词正宫《端正好》末句,必要仄仄平平去,……非如此则不谐叶也。"⑥词曲中的平仄格因语义、语境而不同,除韵脚外,一句中可分宽严,但不是所用词句都要固定在末一字句严辨四声。曲唱是根据具体实践而将字声分平仄,不存在明

① 武俊达:《谈京剧唱腔的旋律和字调》,《语言与音乐》,第 124 页。

② 江顺怡:《词学集成》卷四,《词话丛编》,北京:中华书局 1986 年版,第 3259 页。

③ 怡庵主人:《六也曲谱》,上海朝记书庄本。

④ 王奕清等:《钦定曲谱》,上海扫叶山房本。

⑤ 王骥德:《曲律注释》卷二,上海:上海古籍出版社 2012 年版,第 103 页。

⑥ 王季烈:《曲谈》,《曲苑·竹集》,上海:六艺书局 1932 年版,第 50 页。

确统一的平仄规律。因此,按曲谱填词不如按词谱填词盛行,而词曲之律又不如诗律为人们所普遍遵行。

语言之声调、语调不具备音乐音调的绝对音高,其抑扬顿挫由语义决定。字之四声与音乐之五声是两个不同的概念:前者是语言声调的高低变化,调值固定;后者是音乐声调的高低变化,调值不固定。有人将汉字声调看作是中国音乐艺术的基础,认为平仄系统对音乐创作具有普遍意义,甚至将沈约视为古代作曲大家,认为他“在旋津方面,比之巴哈之在和声及对位方面更为重要,因为沈约是中国音乐创作的奠基人,而巴哈则不过是根据当时他所能找到的最好的技巧上的范例而加以发展而已”①。沈约等人正是认识到了这些特质使汉语语音节律和音乐旋律的构成具有同一性,才说“要以文章之音韵,同管弦之声曲”。事实上,“同”不是文章的音韵等同于声曲,而是像管弦声曲那样曲折地变化。将平仄律作为歌唱的主导性因素,是对原始文献的误读。沈约说:“欲使宫羽相变,低昂舛节,若前有浮声,则后须切响。一简之内,音韵尽殊;两句之中,轻重悉异。”②这段话讲的不是平仄律,而是句式间有节奏、有规律地音声差异。“低昂”“浮声”“切响”“轻重”只是简单粗略地音声二分法,不同于平仄。虽然平仄组合有时可能与音乐节奏、旋律耦合,但二者并无必然联系。

将语言的平仄律与音乐对应的基础是一字一音,但这只是一种理想状态。歌词可以一字配一音,也可以一字配多音或多字配一音。声辞相配既不固定,又是相对的。“北则辞情多而声情少,南则辞情少而声情多。”③如南方弹词开篇,往往字少声多,唱得比较宛转悠扬;北方的单弦、京韵大鼓等曲艺,偏于表达说唱者的口吻,字多声少,明快晓畅。由于歌曲经常是中速或中速偏慢行进,行腔中就常出现一字多腔(音)现象。歌唱时,“从一个音移动到另一个音,移动的方式是滑的,不是跳的”④。如吴语声调中只有第一个字为原来声调,后面的字通常是根据第一个字的声调并结合语意形成语音变调。在江南民歌的演唱中,有时也会添加上滑音、下滑音、波音、倚音、颤音等装饰音,以使歌唱更为美听。

语音的音节分明,而乐声不分音节,只以单音为基本单位。语音系统是封闭的,音位、音节、结构型式的数目有限,而音乐系统旋律开放,和声丰富,音与音的组合基本不受限制。两者在歌唱中相互影响,一般是字主乐从、以字行腔,亦因歌曲种类而异,如美声唱法就是乐主字从、以腔行字。在总旋律不变的前提下,乐句开头几个音的音高型式与字调调型大体吻合,乐曲旋律随感情表达需要而变化起伏,调型随字调高低而变化,即“音由字生”“音随字行”“依声制谱”“按字行腔”,有时“宁声叶而辞不工,无宁辞工而声不叶”⑤。在歌唱中,平仄律会修饰加强节奏,更多时候则以打破平仄律为前提。此外,字音有四声、五声、九声等,乐音有五声、七声等,平仄律不能涵盖语言与音乐的变化,也无法通过平仄律来建立二者的对应关系。要之,诗歌吟唱中并不完全遵循平仄律,那么,平仄何以成“律”? 这就牵涉到对其本质特征的认定问题。

二、平仄律的本质特征

关于平仄律本质特征的界说一般是基于四声二元化,但四声之间又存在多种对立关系。其一,论长短,入声最为短促,应是入声与其他三声相对。顾炎武《音论》云:“长言,则今之平、上、去声也,短言,则今之入声也。”⑥其二,论轻重,平声有轻有重,应是平声与其他三声相对,或平上与去入相对。钱大昕云:“缓而轻者,平与上也;重而急

① John Hazedel Levis, *Foundations of Chinese Musical Art*, Peiping: HenriVetch, 1936, pp. 47 – 48.

② 沈约:《宋书》卷六七,北京:中华书局 1974 年版,第 1779 页。

③ 王世贞:《曲藻》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第 27 页。

④ 罗常培、王均:《普通语音学纲要》,北京:科学出版社 1957 年版,第 124 页。

⑤ 何良俊:《曲论》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第 12 页。

⑥ 顾炎武:《音学五书》,第 60 页。

者,去与入也。”①也可以说平声最轻,如顾炎武认为平声轻迟,上去入之声重疾。兴膳宏也说:“‘轻’指平声,‘仄’指重声。”②其三,论高低,上声或去声最高,应是上声或去声与其他三声相对。吴宓说“去声音最高”③,梅祖麟则认为“上声是平、上、去三声中调值最高的”④。其四,论曲直,平声最直,应是平声与其他三声相对;上声曲度变化最大,也可与其他三声相对。其五,论清浊,去声最浊,应是去声与其他三声相对。可见,按照不同的标准或方法来划分,不一定就是平声与上去入三声的对立。甚至同一标准,也寓有变化。以长短为标准划分,应是平上去三声与入声或平去与上入声对立,事实上反而是舒声平为一类,舒声上与促声入为一类,又“以舒促而论,上声与入声对峙是由来已久的”⑤。

由于概念不明确和标准不统一,各种定义之间经常相互或循环训释,甚至以多种特征混合言之。以长短与轻重互释,如顾炎武云:“其重其疾则为入,为去,为上,其轻其迟则为平。”又云:“平音最长,上去次之,入则诎然而止。”⑥以舒促与轻重互释,如钱大昕云:“古无平上去入之名,若音之轻重缓急,则自有文字以来,固区以别矣。……大率轻重相间,则平侧之理已具。缓而轻者,平与上也;重而急者,去与入也。”⑦以轻重与清浊互释,如中泽希男以“轻重”和“清浊”对举,由此推测,“‘轻重’相当于清浊,‘全轻’相当于清,‘轻中重’相当于次清,‘全重’相当于浊,‘重中轻’相当于次浊”⑧。以轻重、疾迟、长短等一体言之,如郭绍虞引《蔡宽夫诗话》说清浊就是轻重⑨,王力和周煦良等认为平仄律兼有高低和长短关系,两者共同作用形成了诗歌节奏。

有人认为“轻重”也是指声调,但唐宋时期人们常以“轻重”指声母的清浊。日僧安然作于日本元庆四年(880)的《悉昙藏》引武元之《韵诠》“反音例”,释云:“其反音者,连呼两字成一音,但低昂依下,轻重依上,上下相和,以发诸响。”⑩被切字的声调低昂根据反切下字,声母清浊根据反切上字。《蔡宽夫诗话》云:“声韵之兴,自谢庄、沈约以来,其变日多。四声中又别其清浊以为双声,一韵者以为叠韵,盖以轻重为清浊尔。”⑪与此相应,则前两句“一简之内,音韵尽殊”应指五言诗一句之内的字声不同,不仅平仄交替,声母和韵也要错综变化。郭绍虞认为“低昂舛节”指文字音节的高下互换变化:“浮声,意指清音,……切响与浮声对立,意应指浊音。浮切、清浊,又与轻重义相当。……轻重,义近清浊,这里可以看作平仄的异称。”⑫“十字之文,轻重悉异”,罗根泽认为“轻重就是清浊。然则沈约的‘相变’‘舛节’的方法,不止分平仄,且分清浊”⑬。清浊不等于平仄,而应是平仄下面的又一级划分。唐兰对唐末以前音韵学家有关轻重和清浊的论述作了详细分析,指出“清浊”有时指“声”,有时又指韵,有时又指调⑭,人们所说的很不一致。

那么,平仄律有无明确的本质特征,呈现出单纯的长短律、轻重律、高低律或升降律呢? 事实

① 钱大昕:《潜研堂文集》卷十五,《潜研堂集》,上海:上海古籍出版社 1989 年版,第 245 页。
② 卢盛江:《文镜秘府论汇校汇考》天卷,第 210 页。
③ 吴宓:《诗学总论》,《学衡》1922 年第 9 期。
④ 梅祖麟:《说上声》,《梅祖麟语言学论文集》,北京:商务印书馆 2000 年版,第 341 页。
⑤ 张清常:《中国古典诗歌平仄格律的历史经验》,《内蒙古大学学报》1960 年第 2 期。
⑥ 顾炎武:《音学五书》,第 60—61 页。
⑦ 钱大昕:《潜研堂文集》卷十五,《潜研堂集》,第 245 页。
⑧ 卢盛江:《文镜秘府论汇校汇考》,第 118 页。
⑨ 郭绍虞:《永明声病说》,《照室隅古典文学论文集》,上海:上海古籍出版社 2009 年版,第 234—235 页。
⑩ 安然:《悉昙藏》卷二,《大正新修大藏经》卷八四。
⑪ 蔡启:《蔡宽夫诗话》,郭绍虞《宋诗话辑佚》,北京:中华书局 1980 年版,第 379 页。
⑫ 郭绍虞:《中国历代文论选》,北京:中华书局 1962 年版,第 176 页。
⑬ 罗根泽:《中国文学批评史》,上海:古典文学出版社 1957 年版,第 171 页。
⑭ 唐兰:《论唐末以前韵学家所谓“轻重”与“清浊”》,《国立北京大学五十周年纪念论文集》,1948 年。

上,即使有同一标准,在语句中也可能呈现出不同甚至截然相反的结果。以长短言之,“仄仄平平”既有短长律,也有长短律;“平平仄仄”既有长短律,也有短长律。吟唱中,“平平”有长短之分,“仄仄”亦有高低或轻重之别。四声之中,平上去三声是一种划分标准,入声与其他三声相比则是另一种标准。入声短促,与平声的可延长形成了鲜明对比。有无入声直接影响到平仄律本质的界定,如果按平上去入的四声来划分平仄,差异最明显的当数平声与入声的对立,呈现为长短之别;如果按阳阴上去的“新四声”来划分平仄,差异最明显的当数上去声与平声的对立,呈现为高低或轻重之别。随着四声体系的嬗变,入派三声,及至现代汉语采用五度划分法,声调二分的基础已不复存在。现代汉语中轻声大量运用,一般作仄声,有时又作平声。由此,一平对三仄变成了二平对二仄,甚或二平对三仄。四声体系与分类标准的变化,造成了平仄关系的复杂多变。

平仄律本质的界定,还会牵连到诸多与平仄相关的问题。聂鸿仁曾指出:“吾国齐梁而后,诗形之律格,与语言之声韵,并为一谈,此其所以胶扰不明也。”①与长短、高低、轻重、升降等音声对比明显的正格句式相比,有时平仄或音声对比不明显的拗救句式显得更为和谐,因而不宜将轻重、长短、高低、升降、清浊、曲直、舒促等任何一组匆遽界定为平仄律的本质特征。以往诸多解释,“或则望文生训,或则取譬玄虚,从兹探求,转滋迷惘!……牵混声母,昧于调值,益谬误不足道矣!”②如果不顾语音发展演变实际,仍按中古时期的四声分类和一平对三仄来划分,就会造成平仄律与现实语言的错位。

如果要对平仄律本质作一界定的话,或可说它是以字声为基础,随具体情况而变化的相对抑扬律。抑扬是一组相对概念,包含而不仅限于某一音声特征,如“扬”是升高、变长、加重等,调值及频率变大,声音特征是高昂、清亮、开放、张扬;“抑”是下压、变短、减轻等,调值及频率变小,声音特征是低沉、收敛、衰减、暗淡。抑扬主要是由双音节之间的平仄字调相间构成,兼有字调与语调双重特征,如七言句是“平平/仄仄/平平/仄”,在吟诵或歌唱中,双音节的后一个音节相对较长,与前一音节形成长短对比。延长过程中,后一音节加重,与前一音节形成轻重对比。此时已不是以音强为基础的重音,而是以增加时长、凸显声调为主要特征的重读。双音节内部形成了相对的短长与轻重对比,构成了有规律地抑扬变化。平仄律以字声为基础,但不由字声决定,而是体现为语句节奏的规律变化。表现在平仄关系上,就是后一节奏由前一节奏决定,下句平仄组合由上句产生。吟唱中,字声的个性要服从并表现为句式抑扬变化的整体性特征。如在七言句式中,单个字平仄的区别不大重要,“因为音调之进行,系决定于这种上行、下行的高低关系,而不是决定于每一字绝对的音高”③。曲谱中的字旁虽标有“平”“上”“去”等字样,但在歌唱中时常允许变通,它们可以通过字位或板位的移动来实现与旋律的配合。

平仄律是字声高低、长短、轻重等复合节奏的共同标识。据《左传》记载,晏子早已指出声音的“清浊、小大,短长、疾徐,哀乐、刚柔,迟速、高下,出入、周疏”应相济相成,达到和谐统一。④ 朱光潜谈到诗歌节奏问题时也说:“全同全异不能有节奏,节奏生于同异相承续、相错综、相呼应。”⑤汉语诗歌节奏不同于其他各国诗节奏对于长短、轻重、高低各有偏重,而是在某一时间段落上通过声音高低、长短、轻重的综合变化而来。长短或强弱音的律动是节奏的基础,音的高低构成上层节奏同时依附于长短强弱等基础节奏。音乐旋律一般也由两个层次构成:底层是节拍节奏,音的长短、强弱及其相互关系是旋律的基础;上层是调式音阶,由处在一定高低关系中的固定的几个音构

---

① 聂鸿仁:《平上去入四声解》,《国学丛刊》第一卷第三期,1923 年,第 62 页。
② 罗常培:《从“四声”说到“九声”》,《罗常培文集》,济南:山东教育出版社 1999 年版,第 460 页。
③ 杨荫浏:《姜白石词调中的四声阴阳及平仄问题》,《杨荫浏全集》,南京:江苏文艺出版社 2010 年版,第 469 页。
④ 杨伯峻:《春秋左传注》“昭公二十年”,北京:中华书局 1990 年版,第 1420 页。
⑤ 朱光潜:《诗论》第六章,上海:上海古籍出版社 2000 年版,第 102 页。

成,通过有规律的重复变化制约音乐中的音高关系。① 语言与音乐的声音特征具有一定的相似性与互拟性,长短、轻重、高低等同为平仄节奏与音乐旋律的构成要素,因此人们才易将平仄律与乐律联系甚至贯通起来。

平仄律以字声为基础,受相邻字音的影响与制约。如果去声字后接平声字,前面去声字用了高音,后面平声字便向低行。高低不是指绝对的字声高低,“而是指向高上行或向低下行的两种不同的进行方向而言”。“仄仄”二字并不是配上两个同度的高音,而是配上几个从低向高的音列;“平平”二字也不是配上两个同度的低音,而是配上几个从高向低的音列。② 平仄律在多种因素共同作用下,形成了一种相对稳定的节奏模式。如在律诗的吟诵中,语音的延宕使得双音节的内部形成相对的短长、轻重对比,构成有规律的抑扬变化,“这种双音节内字音的抑扬(长短与轻重)并不是汉字固有的特征,它们是诗歌吟诵中受节奏模式制约,通过人为地拉调子产生的,一旦离开节奏模式,这种对比也就不复存在”③。因此,可以说平仄律是受多种因素制约的相对律,实质上是一种以字声为基础的超音节节律模式。一旦进入这种约定俗成的节律模式,字句平仄不规律也能产生平仄律那种效果。

平仄律兼有调类与调形两方面特性,调类是调的实际念法(调值)的归纳,调形是诗句中声调排列组合的形状。平仄律通过音步将调类与调形连接组织起来,进而通过语词的相对、相生与相黏,形成整齐有序的排列组合。一般情况下,长音步的末一字为平声,短音步的末一字为仄声,“长短音步互相间隔,而上下两句又参错相对,如上句第一个音步是长的,第二个必定是短的,那末,下句第一个音步也必定是短的,而第二个音步必定是长的;反之亦然”。平仄分类及其与音步的对应性,使平仄律成为近体诗形建构的基础。平仄“并非完全由于音量上长短的区别,一部分也因调形的各异而起;所以不简单明了的分为舒促或疾迟,而名为‘平’与‘仄’”④,这样就涵盖了六朝人所称所指的“清浊”“轻重”“飞沉”“浮声切响”等分类,甚至包括长短、高低、曲直、升降、舒促、低昂等关系都可以统摄到平仄关系中去。也就是说,只有“平仄”两字最能概括两大类声调的抑扬变化和形成字词循环对应的统一规律。

在现代汉语中,抑扬和平仄体现了两种不同的声调关系。平仄是音高线状平行与侧行的对立,抑扬则是音高线状上行与下行的对立,其音理特质与修辞功能有所差异,但基本上是一致的。因此,平仄律不完全等同于抑扬律,只是一种相对抑扬律。可以说,“平仄以成句,抑扬以合调。扬多抑少,则调匀;抑多扬少,则调促”,平仄句式符合了抑扬律调,最终呈现出“歌侧疾徐有节”的音乐效果。传统上也习惯将声音二分为两种相互对立的类型,如韩非子《外储说》有徐呼、疾呼之语,《淮南子》高诱注有缓气、急气之分,《春秋公羊传》何休注有长言、短言之别。平仄二分既是传统分类的延续,也是四声二元化的结果。后来之所以没有采用徐疾、缓急、长短、轻重、高低等分类方法与称谓,是因为这些分类都不足以涵盖字声的全部特征,而平仄足以将这些对立特征概括呈现出来。加以四分法和四声律在应用与传播中不如二分法与平仄律简便易行,于是诗坛的主流探索又回到传统的二分法轨道上来了。平仄律既可与传统二分法接续,又可与四声基于平声而建立对应关系。可以说,平仄律不仅是一种调类,也是一种调形,是一种能够体现字声特征和词句关系的节律模式,具有超音节的诗形塑造功能。当然,平仄不是四声、五音的均分,平仄之间的区分有时并不固定,甚至可以相互转变。如曲段中字声平仄互相关联,某一字位的声调改变,邻字声调随之而变,以使声调组合与曲段旋律相贴合。只要能“稳顺声势”,字句平仄关系可根据吟唱需要而改变,但不改变整体上平仄节律的对称、均衡与和谐。

---

① 参见杨荫浏:《语言音乐学初探》,《语言与音乐》,北京:人民音乐出版社 1983 年版。

② 杨荫浏:《姜白石词调中的四声阴阳及平仄问题》,《杨荫浏全集》,第 467、469 页。

③ 吴为善:《平仄律、轻重音和汉语节律结构中“弱重位”的确认》,《语言研究》2005 年第 3 期。

④ 张世禄:《诗歌当中的平仄问题》,《张世禄语言学论文集》,北京:学林出版社 1984 年版,第 257、249 页。

三、平仄律的诗体功能与历史定位

平仄与四声属于不同的音声系统,在不同的时代、地域和文体中,两者的内涵与分类标准不同。平仄律是基于字声差别而归纳建构起来的超音节节律模式,是同一定历史时期的语言、音乐形态和传播方式相适应的抑扬律,也是建立在科举试诗、唱和模拟及韵书律谱等基础上的文本规范。在特定历史时期,平仄律推动了古典诗歌体式的形成与建构,特别是诗词曲的发展与繁荣,促进了中国古典诗歌在形式上达到了前所未有的精工地步。但是,这并不意味着平仄律作为诗律是完善和永续的。从实践应用、声律功能及历史定位等方面,仍然存在诸多需要榷疑乃至反思的问题。

首先,是平仄律的实践应用问题。字声是相对独立的,声调的长短、轻重、高低等具有绝对性,而读音则因词义、句法、情感、语气而变化,具有相对性。对平仄律本质的界定,会误将读音等同于字声,如“轻重说”经常将字声的轻重音与人为的轻重读音混淆。汉语中有意义的音节都有确定的声调,却没有一成不变的轻重读音。轻音可以重读,重音亦可轻读,如“以‘缓读之为二字’者为轻,而以‘急读之成一音’者为重”①。汉语重音不是多音节轻重型语言中以音强为基础构成的重音,而是以增加时长、凸显音高为主要特征的“重读”。因此,可以说在古典诗律中没有轻声,即使虚字入诗也不读轻声。某些字声音节与其说是“重音”,不如说是“重读”。

一字多音或字声异读是古汉语演变中的常见现象,直接影响平仄的划分。如古代“索”字有四种读法,“缉”字可读阴平、阳平和去声,“幅”字可读阳平、上声和去声,有两种读音的字更多。字声异读在佛教入华后较为常见,经师转读佛经时经常出现异读或变读现象。律诗中两字连用时,也会产生声调替换即异读,如两个上声字相连,前一字会变作阳平,将“好马”读成“豪马”②。因此,对待这些异读材料,“不能只根据自己的正音标准决定取舍,只要有这样读的,就应该承认,如果在大量的异读入声字中只选择一种读法来统计,势必会大大降低统计结果的可靠性”③。

字调音值是形成平仄律的音声基础,在古典诗歌中有时会打破字声组合规律,通过顿挫、救拗、变读等突出语句或音乐旋律的超音节特征。平仄受制于诗歌节奏,“吟诗调中,平声长,即是在平声处予以停顿和拖长;仄声短,即是在仄声处不予以停顿。短,不是短促,而是不停顿”④。又如升降关系一般不体现于独立的字词,而要通过一组语句的变化才能充分展现出来。语句中某一字调的升降,一般取决于词义、句法、语气、情感和音乐旋律、歌唱方法等因素。当语速变快时,阳上去三声会失去原本高升、曲折或高降调型,变得与阴平的持平走势趋同。⑤ 与其用“升降说”来解释平仄,不如说平仄在语句中有时表现为升降关系。因此,对平仄孰升孰降,就会产生不同的看法。如杨荫浏认为仄升平降,吴洁敏认为平升仄降,也有学者认为平声没有升降,其他三声有升降(入声微升或微降),由此形成两类声调。

古人吟诗腔调往往拖着长的尾音,“在节奏点和句末一拖便是三五拍、七八拍”,此时就没讲求严格平仄的必要与可能。平仄在拖腔中表现不出来,只有在较短的调子中才能表现出来。也有人认为,“旧体诗的平仄只表现在句脚字上,其余各字不存在平仄”⑥。其实,字声间的调值与时长差别,并不像我们想象那么大。1973 年,郑锦全收集了当时所能看到的方言调值资料 737 处,其中 347 处是北方官话,202 处是西南官话,然后分别统计四声中每一声的平均调值,结果是平声 2. 53,上声 3. 25,去声 2. 91,入声 3. 03,区别并不

---

① 罗常培:《释重轻》,《罗常培语言学论文集》,北京:商务印书馆 2004 年版,第 108 页。
② 王力:《汉语音韵》第二章,北京:中华书局 1991 年版,第 25 页。
③ 林焘:《“入派三声”补释》,《林焘语言学论文集》,北京:商务印书馆 2001 年版,第 310 页。
④ 孙玄龄:《吟诗调音乐的分类》,《中国音乐学》2013 年第 1 期。
⑤ 参见江海燕:《语速对语句内部音高变化的影响》,《首都师范大学学报》2015 年第 3 期。
⑥ 柳村:《古典诗词曲与新诗综合研究》,北京:中国社会科学出版社 2012 年版,第 140、134 页。

明显。① 还有人通过语音实验作了测定,结果是现代汉语的音节长短基本相同:阴平字 0.436 秒,阳平字 0.455 秒,上声字是 0.483 秒,去声字 0.452 秒。可见,王力“平声占时间大致比仄声长一倍”的说法是不准确的。② 口语中平仄声的轻重、长短、强弱之差微乎其微,音声之辨只有放到具体的语句、语境与活动中才能确定。我们应根据具体的读音,而不能仅以某一历史时期的韵书为标准来辨别。

其次,是平仄律的声律与音律功能问题。诗歌长期作为一种音乐文学,因此人们往往从语言与音乐结合的角度来界说四声、平仄。如元兢说:“声有五声,角徵宫商羽也。分于文字四声,平上去入也。宫商为平声,徵为上声,羽为去声,角为入声。”③陈寅恪说宫商角徵羽五声关于声之本体,平上去入四声关于声之实用,“论理则指本体以立说,举五声而为言,属文则依实用以遣词,分四声而撰谱”。④ 以四声与五音对应,且平仄与四声二分对应,进而认为平仄律是语言、音乐的过渡衔接,兼有声律与乐律功能。也有人认为按曲填写歌词,要使字调高低与乐音高低相配合,“因为固定格式正是建立在乐曲乐音的高低的基础之上”,“以字调的音高配五声(乐曲)的音高,就是将字调分高低,乐曲中的高音就配以字调较高的字”。⑤ 平仄、四声是字声调值,歌唱固然要咬字,但更要遵从意义节奏与音乐旋律。歌唱中的音高变化是一种声调线,中间要经过渐进的、滑动的过渡,而非从一个声直接跳到另一声上。

平仄高低主要受语调因素的影响,其音高是按单字重读和作词尾字的读音的相对音高,而非各字的绝对音高。无论古代的《玉匙歌诀》《分四声法》,还是现代的“五度调值标记法”,都以单个字的重读和作为词尾时的读音为前提。当这些单字连接成一定的词句、篇章时,在不同的语境中,虽不违拗单字读音的基本规律,但也有诸多差别和变异,古典诗歌的诵读、朗诵和吟诵尤其如此。“由于连读和词调、句调、篇调等语调因素对于字调的影响,有些仄声字就读得比平声字高,平声字也可能读得比仄声字低。”⑥律诗形成之后,甚至“有纯用平侧字而自相谐协者”,如“清裾随风还”五字皆平,“桃花李花参差开”七字皆平;“月出断岸口”五字皆仄,“有客有客字子美”七字皆仄。⑦这些作品,并不妨碍在吟唱中呈现出有规律的节奏感。

平仄律是在诗歌内容、节奏与情感等方面综合达成的一种平衡律,在不同文体中表现的形式不同。律诗平仄律更多呈现为规整的节奏律,如“仄仄平平仄”“平平仄仄平”等。当内容、节奏、情感与平仄节律发生矛盾时,要由前者决定,而不能一味遵循平仄律递进。如五言诗有一四、三二节奏,这时平仄律的作用自然被削弱。在词曲中主要是部分词句守平仄,甚至是基于四声重构的对立关系,如分别凸显入声、去声、上声等。虚声、和声、衬字、衬句的采用,打破了平仄律的规整性。所谓词曲平仄律,主要是基于文本的归纳与建构,同时也起着正字正声的作用。如果说词曲的平仄律与音谱、歌法有必然关联,则未免牵强。唐宋时期流行的声诗与曲子词虽然平仄四声犹可辨识,但谱字音位、节拍节奏不明,已无法按调歌唱,这也是敦煌乐谱解译遇到的最大问题。在新的诗歌吟唱或歌曲演唱中,很少严格遵循六种律句形式,实际上突破了平仄律的规范。

再次,是平仄律的历史定位问题。诸多论著将平仄律作为诗词曲体式的根本法则,其实这种法则主要是建立在韵书基础之上的。隋唐以前,我国没有供诗歌押韵之韵书,隋陆法言著《切韵》,共分 193 韵。唐孙愐对《切韵》加以修订、增添,编成《唐韵》,定出同用独用条例。宋代修订

① Cheng Chin-ch'uan, “A quantitative study of Chinese tones”, *Journal of Chinese Linguistics*, 1.1(1973), p.103.
② 王力:《汉语诗律学》,上海:上海教育出版社 1979 年版,第 75 页。
③ 遍照金刚:《文镜秘府论》天卷《调声》,北京:人民文学出版社 1975 年版,第 13 页。
④ 陈寅恪:《四声三问》,《金明馆丛稿初编》,北京:三联书店 2001 年版,第 381 页。
⑤ 叶桂桐:《四声为什么分平仄两类》,《古汉语研究》1997 年第 2 期。
⑥ 秦德祥:《吟诵音调与平仄声调》,《交响》2004 年第 3 期。
⑦ 李东阳:《麓堂诗话》,丁福保辑:《历代诗话续编》,北京:中华书局 1983 年版,第 1383 页。

《唐韵》为《广韵》,分 206 韵,同用独用的规定不变。《礼部韵略》规定了窄韵十三处可与相近韵通押,以供科考与创作之用。南宋以后又对《礼部韵略》加以合并,形成了只有 106 韵的《诗韵》。韵书起到了统一规范诗体的作用,避免了因方音不同而出现的音声系统不一现象,奠定了平仄律的音韵学基础。由元及明,诗人已普遍自觉地将平水韵用法规则运用于诗歌创作之中,甚至在诗题处明显标示出来。还有诗人将平水韵用法规则逆推于唐宋诗,对唐宋诗声韵格律的研究也起了沿波讨源的作用。尽管韵书一再增加同用的数量,仍赶不上实际语音合并的步伐,因此韵书押韵系统还是与实际语音系统距离越来越大。

不同地区有不同的方言,不同时代有不同的官话,语言形态不同,平仄的划分也就不同。字声在不同历史时期发生了改变,但有人作诗仍沿用古音。王力曾指出,“看”“望(观望)”本来只有平声,唐代以后才变读为仄声。在创作与统计中,若以《中原音韵》乃至《广韵》为唯一标准审音用字,难免会犯刻舟求剑的错误。同样,讨论古代的平仄根据现代汉语,“又没有经过比较研究或拟测等过程,自然犯了‘以今律古’的毛病。而且,汉语方言有许多种,各方言平声的调值并不相同,实在无法讨论声调的长度及强度”①。各方言区的声调系统不同,同一诗篇用不同的方言吟诵或歌唱,其节奏、旋律可能完全不同。古人已经注意到“秦陇则去声为入,梁益则平声似去”的现象。此地之平声,彼地可能属于仄声,因为方言声调不同,有些地区的方言平低仄高,有些方言平高仄低。

在新的历史时期形成了新的平仄系统,如以中华新韵为依据,平仄律尚有发挥作用的空间,但已难推广,因为现代汉语的声调系统已发生了较大改变。平仄律生成时的语言形态是以单音节词为主的中古汉语,既不同于以双音节词为主的近古汉语,更不同于单音节、双音节与多音节词共用的现代汉语。中古汉语的“旧四声”、近古汉语的“新四声”与现代汉语的四声不完全对应,如普通话的四声虽由古汉语四声演变而来,但两者的调类与调值差异较大。源于古平声的普通话一二声和源于古仄声的三四声无法构成明显的平仄对立。按五度调值划分,阴平是 55,阳平是 35,上声是 214,去声是 51,平仄的对立也不明显。尤其口语中大量轻声字的涌现及现代语法的运用,打破了古典诗歌原有整齐的节奏感。

基于以上原因,甚至连是否存在客观统一的平仄律都成了问题。如柳村指出诗词曲歌唱时都强调旋律而不强调节奏,“不讲求平仄,吟咏时都突出节奏,讲求平仄,而不强调旋律”,“词和曲在它们的全盛时期并没有留下标有平仄的所谓词谱和曲谱,全面标有平仄的词谱和曲谱都是后人杜撰,道理大概也在于此”。② 或者认为平仄律是节奏律的一种修饰,只是在与节奏一致的情况下,起着加强或修饰节奏的作用。如果参照西方的轻重律、长短律等来分析中国诗歌,甚或用来解释平仄律,其效用也值得怀疑。毕竟,汉语与其他语言的基本形态就不一致。何其芳曾指出用西方的轻重律来解释中国诗歌平仄律的问题:“我们的重音并不像一般欧洲语言那样固定在词汇上,而主要是在一句话里意思上着重的地方,这样就不可能在每一顿里安排很有规律的轻重音的间杂,也很难在每一行里安排数目相等的重音了。至于平仄,那主要是字的声调的变化,也不相当于一般欧洲语言里的轻重音。”③

中国古典诗歌的抑扬律与西方诗歌的抑扬律不同,西方诗歌的长短、轻重构成的抑扬在一音步内,而中国古典诗歌的平仄相间在音步(双音节单元)之间。中国古典诗歌节律的基本构成包含两个方面:一个是节奏的切分,把一个诗句切分为若干个音步;另一个是抑扬要素的构成,即一个音步内语音的轻重、长短、高低等交替。这种交替是构成音步的必要条件,是划分音步的形式依据,它们共同造成了平仄律。在中国古典诗歌中,与字音声调相比,有时押韵与语词间的节奏关系显得

① 丁邦新:《平仄新考》,《丁邦新语言学论文集》,北京:商务印书馆 1998 年版,第 65 页。
② 柳村:《古典诗词曲与新诗综合研究》,第 140 页。
③ 何其芳:《关于现代格律诗》,《关于写诗和读诗》,北京:作家出版社 1956 年版,第 71—72 页。

更为重要。只要字声和谐,句式稳顺,情感充沛,诗体结构并非一定要借助于平仄律。一旦平仄成了一种节奏符号,平仄律成了一种节奏模式,也就无须追究字声的实际念法了,“因为它已经成为概括性的,全国汉语共同适用的类型,不宜以偏概全,不宜于纠缠在某时某地的个别念法,而且拿它来评论平仄的念法应如何如何或者是如何如何”①。

平仄律本是一个司空见惯的文学现象,以往人们对其存在的诸多问题习焉不察,一旦深入追究下去,会发现从其形成嬗变到本质功能,既有许多亟待澄清发明之处,也有诸多需要榷疑反思之处。相信在古典诗歌的研究中,不止平仄律这一现象。如果因循于平仄律的深远影响与巨大惯性,缺少整体性、实践性与历史性观照,拘泥于文本技巧的解析与赏鉴,执着于部分规律的归纳与诠解,将会失去对其区划标准、本质界定、功能效用乃至历史定位的质疑反思的动力与能力。如果将这种适用于特定语言和歌诗形态的平仄律看作是古典诗歌的本质特征,在平仄律的基础上建构新的诗体,将会影响乃至妨碍新诗体的创造与发展。平仄律研究中存在的问题,也启示我们要基于当下的观念认知,以整体思维尤其多维度和长时段的视角,对古典诗学中已有成说定见的凝固命题与定律重新考释求证,在碎片整合与知识重构的基础上致力于古典诗学的当代建构。

The Nature and Function of the Law of Even and Uneven Tones in Chinese Classical Poems

Li Feiyue

(*Department of Art Studies*, *Chinese National Acadeuay of Arts*, *Beijing* 100029, *China*)

Abstract: The nature of the law of even and uneven tones in Chinese classical poems was formerly addressed in terms of their stressed and unstressed, long and short, high and low, rising and falling, vocal and nonvocal, and fast and slow dichotomies. These differences were mere generalizations and delineations of one feature of the tone or pronunciation of a Chinese word, which means they were only of historical, relative and random nature, thus being insufficient in generalizing or interpreting the even and uneven tonal categories. Actually, the law of even and uneven tones was a law of cadence adaptable to the linguistic forms, singing and recitation patterns, rhyming rules, and aesthetic views in a specific historical period. The law of cadence not only depended on the tones and pitches of Chinese words, but also was affected by lexical, syntactic, mood, modal, rhythmic, melodious and phonological factors. However, the singing and recitation of Chinese classical poems did not generally follow the law of even and uneven tones, which did not have phonetic or tonal functions. Instead, it was by nature a hyper-syllabic metric pattern based on the tones of words. And it was the textual model derived from poem-writing in imperial examinations, imitation of serial versifying, and rhyming books and dictionaries. And more discussions and reflections should be made on such issues as the construction and historical positioning of poetic styles.

Key words: law of even and uneven tones, defining nature, function of poetic style

(责任编辑　管　琴)

① 张清常:《中国古典诗歌平仄格律的历史经验》,《内蒙古大学学报》1960 年第 2 期。